

також має гендерний вимір. У даному випадку ми не говоримо про створення нових жанрів, а про еволюцію і трансформацію існуючої жанрової системи. Усі ці питання в межах літературної антропології знаходяться в процесі розробки і відносяться до числа найбільш перспективних і пріоритетних областей як гендерології, антропології, так і сучасного літературознавства XXI століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бовуар де С. Друга стать: В 2 т. - К.: Основи. 1994. - Т. 1. - 390 с.
2. Вел Плаввуд. Навколишнє середовище / Антологія феміністичної філософії. За ред. Елісон М.Джагер, Абрис Меріон Янг; Пер. з англ. Б. Єгідис; Наук. ред. пер. О. Іваненко. - Київ.: „Основи”, 2006. - С. 264 - 265.
3. Соломія Павличко. Фемінізм / Передм. Віри Агеєвої. - К.: „Основи”, 2002. - С. 21.
4. Хамітов Н. Філософія статі: прояснення предмета // Філософ. думка. - 2000. - № 6. - С. 45-55.

*Яна ГАЛКІНА*

© 2008

### ТІЛЕСНІСТЬ В «НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ» («ВІДЧУТНІСТЬ» ХУДОЖНІХ СВІТІВ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ТА Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА)

«Тілесність» - відносно нова філософська категорія, вхід якої у науковий методологічний обіг пов'язують з початком Нового часу, зокрема з Декартом. Саме у картезіанському мисленні, з одного боку, визволяється «я» мислячого суб'єкта через позбавлення від просторових і часових характеристик (що і дісталось у спадок класичній філософії), з іншого боку, людське тіло починає розглядатися як певний онтологічний об'єкт, наділений життєвою силою, одухотворений, своєрідний «живий автомат».

Звичайно, дихотомія тіла і душі - не картезіанське відкриття, а традиційна для християнського мислення позиція. Але середньовіччя здебільшого ігнорувало тіло як об'єкт наукової уваги і обмежувало імперативом аскези.

Нове осмислення тіла філософами Нового часу полягає не у знищенні опозиції, а у зміні «точки відліку». Як зазначає В. Круткін, «секуляризація духу значно знизила його статус. Та більш категорично Новий час обійшовся з тілом» [5, 144] - адже тепер воно зацікавило лише природознавців-емпіриків.

Категорія тілесності певний час залишалася в межах маргінальної думки і використовувалася для характеристики філософських дискурсів: як спосіб з'ясування «біографічних» або «топографічних» параметрів мислення. У ХХ столітті вона набуває культурологічного змісту і стає інструментом у вивченні найрізноманітніших суспільних практик: від мистецтва і політики до спорту і моди. Такий підхід демонструють роботи Мішеля Фуко, Ролана Барта, Моріса Мерло-Понті та інших. Саме М. Мерло-Понті зацентрував увагу на тілесності як інтегральній характеристиці людини, що поєднує і фізичні, і метафізичні параметри. Тіло ж виступає не тільки необхідним і безумовним провідником сприйняття, воно «являє нам як субекта, що сприймає, так і світ, що сприймається» [8, 107].

У літературознавчій площині це поняття активно впроваджується через праці Валерія Подороги та Михайла Ямпольського, які досліджують тілесність художніх світів Кафки, Пруста, Достоевського, тощо. За твердженням В. Подороги, «тіло є культурний конструкт» і «основним предикатом тілесності є живий рух, що поєднує в собі психологічний зміст і матеріальну форму» [9, 12]. У працях В. Розіна наголошується, що «тілесність є реалізацією певної культурної та семіотичної схеми» [10], сама ж категорія поповнює інструментарій для культурологічних інтерпретацій найрізноманітніших творів мистецтва.

Найважливішим досягненням вітчизняного вивчення проблеми тілесності як філософської категорії є роботи О. Гомілко «Метафізика тілесності» [2]. Ця монографія подає досить широкий і докладний огляд теми з різних методологічних позицій, актуальних для сучасної західної думки, але власне український внесок у розробку питання майже не висвітлено.

Здається, що зручним матеріалом для дослідження може стати не тільки український філософський дискурс, але й українська література: наша філософія в силу вагомих історико-культурних причин не створила індивідуального методологічного простору і не запропонувала своєї мови, тоді як художня література довгий час залишалася багатофункціонально суспільною практикою, заміщаючи і філософію, і публіцистику.

«Нова» українська література в особі І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка не лише продемонструвала засвоєння європейського літературного досвіду, але сміливо виокремила свої власні естетичні та художні домінанти.

Миколі Гоголю приписується критика нової української літератури за провінційність та простонародність: «Дьогтю тут навіть більше, ніж власне поезії... нам з вами, малоросам, воно то, може, і приємно, але ж не в усіх такі носи, як у нас [цит. за: 11, 11]. Попри несправедливе незадоволення Гоголя-критика, зазначимо, що Гоголь-художник знайшов для цього пасажу досить красномовний образ-характеристику української словесності: їй справді притаманна яскрава відчутність, фактурність, тілесність, що, між іншим, була запозичена самим Гоголем. Українська література, а через неї і українська культура на рубежі ХУШ-ХІХ ст. самовизначаються із гучністю, рельєфністю, динамізмом людського тіла.

Для вияву авторських інтерпретацій тілесного звернемось до хрестоматійних творів: «Енеїди» Івана Котляревського, «Конотопської відьми» та «Салдатського патрета» Григорія Квітки-Основ'яненка.

І у Котляревського, і у Квітки досить рідко демонструється внутрішній процес мислення, розмірковування героїв. У цих творах досить важко знайти внутрішні монологи. Персонаж як правило є рухливим, живим «тілом», воля, бажання, думки якого висловлюються або в голос, або через тілесні знаки: він ходить, бігає, стрибає, б'ється, хапається за серце і т.д. Рух тіла (або статичність як його альтернатива) - безпосередній показник внутрішнього стану або намірів, результат можливих думок. Так, знайомство читача з травестійним Енеєм починається з примітного зауваження, що цей «моторний хлопець» «п'ятами з Трої наживав»[4, 7]. Котляревський активно використовує знижену лексику для позначення подібного руху: «почвалав», «волочимся», «терся-м'явся» та ін. Виразна коннотація дібраних слів - відвертий прояв фізичного тіла, що має масу, фактуру, форму і переміщується в просторі, зазнаючи певного супротиву. Травестія створює «антиЕнея», якого примхи богів женуть від ситуації до ситуації, при цьому очевидна саме фізична, а не духовна динаміка: тіло персонажа тягнеться у пригоди ніби на аркані.

Тілесний механізм має не тільки візуальну вираженість, але й потужну звукову: троянці «сопли, харчали та хропли», Меркурій прибігає «засапавшись»; сповнений тілесного шуму острів Цирцеї, де ляхи «блеють, як баран», москалі «мекекечуть», французи «лають на владику» [там само, 76]. Через звук передаються численні афекти персонажів: Дідона гірко ридеє, Юпітер сердиться і кричить, Меркурій кричить «зі всього горла».

Саме Котляревський переносить у практику писемного художнього слова образи бенкетів та бенкетуючих. Поглинання їжі та напоїв - важлива необхідність для героя, не менш значуща, ніж здійснення подвигів (в «Енеїді» описам бенкетів відводиться чи не стільки ж місця, скільки військовим акціям). Мандри Енея - це постійне свято-бенкет, що рушить разом з героєм до нового місця. Часом святковий бенкет Енея починає сильно нагадувати оргію. Досліджуючи символізм традиційного свята, М. Еліаде зазначив, що «у космологічному плані оргія є певний аналог Хаосу або кінцевої повноти, надлишку буття, у темпоральному відношенні - це аналог Великого часу, «вічної миті» [12, 305]. Свято спростовує час профанний, замінюючи сакральним. Таким чином, у творі стверджується «нудьга за сакральним часом».

Еней травестії схожий на фольклорний персонаж - щось середнє між дурником, який не знає сам, куди рушити, аби щастя знайти, і Об'їдайлом (обидва прекрасно представлені в українській казці «Летючий корабель»). Важливо, що цей герой не є активним діячем. Він згодний пристати до будь-якого берега, аби його прийняли і привітали. Про «місію» він згадує тільки після відчутних «божественних» стусанів. Його доля - не у визначеній Провидінням меті (як у Вергілія), а у повній довірі до світу, до того, що відбувається. Еней Котляревського схожий на дитину, яка більше поглинає, ніж чинить, і в силу незрілості не може засуджуватися за помилки. Світ так само з довірою приймає героя, і ні люди, ні боги не можуть бути на заваді.

Світ навколо героя - ідеальний, незіпсований; це космос-дім, батьківщина (незалежно від географічних реалій - не випадково Котляревський дозволяє собі внести на Вергілієву карту

українські топоніми, згадуючи лубенські короваї, опішнянські сливи або кримську сіль). Апофеозом повного життя у щедрому для добрих людей світі є фінальна сцена перемоги над злим і дріб'язковим Турном, коли Еней «меч свій устромляє// В роззявлений ругульця рот» [4, 178], цілком символічною для такого світу є мораль: «Живе хто в світі необачно// Тому нігде не буде смачно» [там само].

Поетика Котляревського спрямована на створення ідилічного хронотопу (де побут не вицленується, оскільки він і є єдиною реальністю [1, 257-258], угармонованого найвищою силою, що підпорядковує, приборкує і богів, і людей немов неслухняних дітлахів: «Бо книжка Зевсова з судьбами, // Несмертних писана руками, // Так мусила постановить» [4, 176]. Добро перемагає зло, як у казках, а не для того, щоб герой вершив долю світу. Травестійний Еней Котляревського засновує Рим «мимоходом», ніби це ніколи не було його завданням. Йому що міста засновувати - що гопака танцювати, адже він знаходиться у зручному, добре облаштованому світі, схожому на традиційну українську оселю: в ньому Нептун вимітає море мітлою, немов «світелку» [там само, 9], Еол збирає вітри в господу «до двора» [там само]; царські палати виглядають відповідно - з піччю, лавами, горшками. У цьому світі майже немає місця чужому. Це світ створеного, готових форм, у якому треба бути лише адекватним цим формам, продовжувати відтворювати задану програму без обов'язкової для західної культури Нового часу ініціативи та прагматичної мети.

Персонажі Квітки-Основ'яненка не на стільки динамічні і гучні, як у Котляревського, але і їхні тілесні прояви є найкращим способом демонстрації «внутрішніх подій» - процесів свідомості, що залишаються за «лаштунками» тілесної оболонки. Улюблений прийом письменника - досліджувати контакт персонажа з власним тілом. Сотник Забрьоха в «Конотопській відьмі» існує, постійно доторкуючись до власного тіла (чухаючись, погладжуючись), ніби перевіряє, чи не зник головний доказ його існування. «Чухання» - стійка метафора міркування: «Йо, - сказав хорунженко, задумавсь, став чухати потилицю і плечі, і спину, а далі каже...» [3, 123]; «Забрьоха поплямкав, викашлявся, поцмакав, потер уси та й став ту рацею казати...» [там само ].

Чи не на кожній сторінці згадується факт споживання героями їжі. У художньому світі Квітки їжа - джерело нормального існування людини і суспільства. Як влучно зазначає І. Лімборський, «Якщо для попередньої художньої традиції бенкет - це спосіб «розгерметизації» внутрішнього світу героя, можливість підкреслити природний демократизм людських стосунків, то у Квітки це один із способів показати, що у світі існують жорстко регламентовані людські стосунки, що не підлягають змінам» [6, 81].

Їжею або питтям супроводжується більшість зустрічей між персонажами. Факт пропущеного обіду демонструє неабиякі негарзди або конфлікти. Сотник, не обідавши, поспішає свататися, залишається без сніданку, отримавши «гарбуза», пізніше відмовляється від улюбленої «дулівки» зі смутку від невдачі. У світі Забрьохи відсутність апетиту виявляється більшою загрозою особистому благополуччю, ніж сором, нудьга або сварка. Стан Забрьохи після відмови хорунжівни описується так: «Одне те, що сором, а тут і такої дівки жалко, та ще ж не ївши і не пивши!» [3, 123 ].

Досить показовим для характеристики художнього світу Квітки є ідея оповідання «Салдацький патрет»: художник може створити таку ілюзію реального, яку більшість не відрізняє від «справжньої дійсності». Зображення попівської кобили, солдата з рушницею, зроблені сільським маляром - не стільки мистецтво, скільки спроба пожартувати над світом, підмінивши живе тіло мальованим.

Мотив «живого» портрету широко поширений в західній літературі рубежу XVII-XIX століть. У творах романтиків він набув особливого значення: мистецтво виголошується самостійним повноцінним світом з магічними властивостями, здатним «випліскуватися» за відведені межі, прориваючись у буденний світ і долаючи його. Квітка далекий від таких інтерпретацій. Цього художник створює образ-обманку, подібну до тих, що зародилися в живописі Ренесансу: квіти, ніби забуті на мальованій поверхні, «прикріплені» до холста папірці та стрічки, краплі води, «розбризані» по холсту [7, 343]. Ефект цих зображень такий, що глядача тягне доторкнутися до неймовірно «натурального» зображення предмету, зняти папірець, стерти краплину. Ренесансне мистецтво розробило багато правил гри з тілом, яким середньовіччя нехтувало на користь світу духовного. «Обманка» стала одним зі способів жарту як над природою, так і над зображенням. Популярність «обманок» поновлюється у ХУШ ст. у полеміці з класицистичною благородною і піднесеною правдивістю. Це подання «навиворіт» принципу

вдосконаленої природи відбувається на хвилі чергової демократизації і спрощення смаків за рахунок буржуазної публіки. Така мистецька гра демонструє скоріше переваги «поцейбіччя». Адже картинка захоплює тоді, коли штучне зображення максимально відтворює тілесну подібність оригіналу звичайного, буденного.

«Патрет» Квітки не просто тілесно достовірний. Він провокує оточуючих до не менш «тілесних» або «тілесноорієнтованих» акцій: мальованому солдатіві пропонують випивку, тютюн та бублики, від нього тікають з переляку (бояться, що буде бити або стріляти); дівчата навіть влаштовують залищання з упущеними хусточками, аби служивий «перечепив» після такого відвертого натяку [3, 32 ].

Розглянуті тексти демонструють принциповий на той момент спосіб пізнання світу: не через інтелектуальну рефлексію, але через безпосередній тілесний контакт, «дотик», що нагадує накопичення першого досвіду дитиною з характерною довірою світові і впевненістю у своїх відчуттях. Саме так реагує «тіло» Нової української літератури на активне зєсвоєння «дорослих» правил європейського досвіду.

Твори Котляревського та Квітки засвідчили таке зацікавлення тілесністю людського буття, яке було притаманне західним літературам епохи Відродження (пізніше барокко знов перетворить тіло на вторинний знак високого духовного змісту). Українська книжність, маючи близько 200 років барокового досвіду, обминула цей інтерес - в українському барокко залишалися досить потужними християнські позиції в оцінці тіла (вийняток - народний театр). Навернення до ренесансних здобутків у вітчизняній літературі спостерігається лише в кінці XVIII ст., коли вони органічно поєднуються з бароковими і створюють досить екстравагантну поетичну систему на загальному фоні переходу європейських і російської літератури до романтичних засад.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худ. лит., 1975, - 407 с.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності. - К.: Наукова думка, 2001,- 340 с.
3. Квітка-Основ'яненко Г. Вибрані твори. - К.: Держ. Видавництво художньої літератури, 1964. - 530 с.
4. Котляревський І.П. Вибране. Енеїда. Наталка Полтавка. - К.: Веселка, 1981. - 236 с.
5. Круткин В. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. - 1997. - № 4. - С. 143-151.
6. Лїмборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. - Черкаси: Брама-Україна, 2007. - 108 с.
7. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики// Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). - СПб.: Академический проект, 2002. - С. 340-348.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Ювента, наука, 1999, - 605 с.
9. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. - М.: Ad Marginem, 1995, - 124 с.
10. Розин В. Тело вне анатомии // [www.ng.ru/science/2005-09-14/14\\_telo.html](http://www.ng.ru/science/2005-09-14/14_telo.html)
11. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. - К.: Факт - наш час, 2006. - 284 с.
12. Элиаде М. Трактат по истории религий. Т.2. - СПб: Алетейя, 1999, - 416 с.

*Марина КОВАЛИК*

© 2008

### МАРГІНАЛЬНИЙ АНТРОПОЛОГІЗМ ЖІНОЧОГО ДИСКУРСУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. ВИННИЧЕНКА

Новітнє літературознавство перебуває в стадії необхідності переосмислення не лише ідеологічних концепцій, впроваджуваних в радянську добу, і, як наслідок, повернення табуєваних імен і творів, зміну політичних орієнтирів, але й методологічного оновлення. Процес цей відбувається двома шляхами: синхронного входження в русло світових тенденцій і діахронічного відтворення втраченого, чи ж, скоріше, не здобутого через об'єктивні чинники. Перший в умовах відносної свободи не потребує коментарів, другий - складний уже динамікою свого втручання в традиційний теоретико-літературний дискурс розмаїттям методів, підходів, котрі функціонували й трансформувалися протягом цілого століття в світовому